Übersetzung

Traducción

Μεταφορα' Übersetzung

Traduzione Tradução

Traductio

Translation

Ñhéé mbhó jhasajha

Tradução

Traductio

Traduction Traducción

Übersetzung

Translation

Traduction Tradução

Traduzione

La traducción convoca a una política de la tolerancia. Como ejercicio lingüístico, enriquece la lengua de partida pero, también, la lengua de llegada. Y como si esto fuera poco, en las "traiciones" que pueden producir ciertas apuestas estéticas, los textos se enriquecen. Por eso la traducción es mucho más que un mero instrumento de democratización.



SUPLEMENTO
LITERARIO DE
PAGINA/12
AÑO III Nº 145
13 • 08 • 2000



"Hombres y mujeres se comunican gracias a una adaptación continua. Es como la respiración, un fenómeno inconsciente pero, como ella, está sujeto a interrupción homicida voluntaria. Parece entonces como si el hombre y la mujer se oyeran por primera vez y tuvieran la nauseabunda convicción de que no han compartido ningún lenguaje común, como si su entendimiento previo se hubiese fundado en una jerga irrisoria".

GEORGE STEINER

La lengua del otro

POR CLAUDIA SCHVARTZ Aprender a hablar es aprender a traducir, afirma Octavio Paz. Acto fundamental que supone un traslado y una dependencia, la traducción es un instrumento de la tolerancia que abre las puertas hacia otras visiones, otros sonidos, otros modos de nombrar. Por otra parte, la propia lengua crea constantemente nuevos dialectos o jergas, nuevas corrientes que tardan en ir siendo incorporadas por el diccionario pero que son el signo vital de una lengua, cuyo color se capta sobre todo en las calles pululantes de una ciudad. El lenguaje se abre paso.

"La traducción se alumbra en la eterna supervivencia de las obras y en el infinito renacer de las lenguas, como prueba repetida sin cesar del sagrado desarrollo de los idiomas, es decir de la distancia que media entre su misterio y su revelación, y se ve hasta qué punto esa distancia se halla presente en el conocimiento", escribe Walter Benjamin en su artículo "La tarea del traductor".

Y en "Entender es traducir", trabajo con que George Steiner abre su volumen *Después de Babel*, otra lectura indispensable sobre el tema, se lee: "Hombres y mujeres se comunican gracias a una adaptación continua. Es como la respiración, un fenómeno inconsciente pero, como ella, está sujeto a interrupción homicida voluntaria. Bajo la tensión del odio, del fastidio o del pánico repentino se abren grandes abismos. Parece entonces como si el hombre y la mujer se oyeran por primera vez y tuvieran la nauseabunda convicción de que no han compartido ningún lenguaje común, como si su entendimiento previo se hubiese fundado en una jerga irrisoria que ha dejado intacto el verdadero sentido".

TRADUCIR O TRAICIONAR ¿Qué es lo que diferencia una buena traducción de otra mediocre? Ezra Pound afirma que "el mal arte es un arte inexacto. Es arte que rinde informes falsos" y, en otro lugar, "se conmueve al lector sólo mediante la claridad... es lo que es verdadero y lo que sigue siendo verdadero es lo que se mantiene vivo para el nuevo lector". De alguna manera Mirta Rosenberg, poeta y traductora del idioma inglés, coincide cuando dice que un buen traductor es el que entiende un texto y aunque "al desmontar un texto para volver a montarlo siempre hay pérdida, el talento de un traductor que trabaja con dos textos heterogéneos, que tienen entre sí el abismo de las lenguas, se juega en perder lo menos posible. Si el traductor tiene familiaridad con la sintaxis, la gramática y la ortografía, incluso en los complejos párrafos de Henry James se puede salvar el estilo".

La Argentina asocia su propio nacimiento como nación independiente a la traducción, como recuerda Jorge Panesi en su agudo artículo "La traducción en la Argentina" de *Críticas*, libro de reciente aparición. Mariano Moreno es quien prologa y hace publicar una traducción de *El contrato social* en la Imprenta de los Niños Expósitos y quien, en el viaje que lo llevaría a la muerte, traduce por placer al abate Jean Jacques Barthélemy. Y aunque con gesto civilizador Mitre traduce *La divina comedia*, el país parece no superar el esquema de Sarmiento, donde civilización y barbarie "son dos realidades que no se traducen, que permanecen incontaminadas".

"Nunca se terminó, se terminará de traducir libro alguno. Esto exige preguntar: ¿qué es lo absolutamente intraducible que permite y reclama la posibilidad, la práctica infinita de la traducción?", escribe Murena en "La metáfora y lo sagrado", para remitir a una nostalgia de una unidad perdida, nostalgia que está en el origen del impulso traductor y también en el que crea. Y, por otro lado, obliga a pensar en la vitalidad de una obra cuya lectura exige una retraducción que la actualiza y le devuelve su razón de ser.

"Mientras la intención de un autor es natural, primitiva e intuitiva, la del traductor es derivada, ideológica y definitiva debido a que el gran motivo de la integración de las muchas lenguas en una sola lengua verdadera es el que inspira su tarea", escribe Walter Benjamin.

Jorge Luis Borges, traductor de Whitman y Faulkner, escribió acerca de la traducción en "Pierre Menard, autor del *Quijote*", "Los traductores de las 1001 noches" o, como cita Panesi en su artículo "El escritor argentino y la tradición", atravesando las múltiples cuestiones críticas que hacen a su asunto y dando cuenta así de la importancia central que le otorgaba.

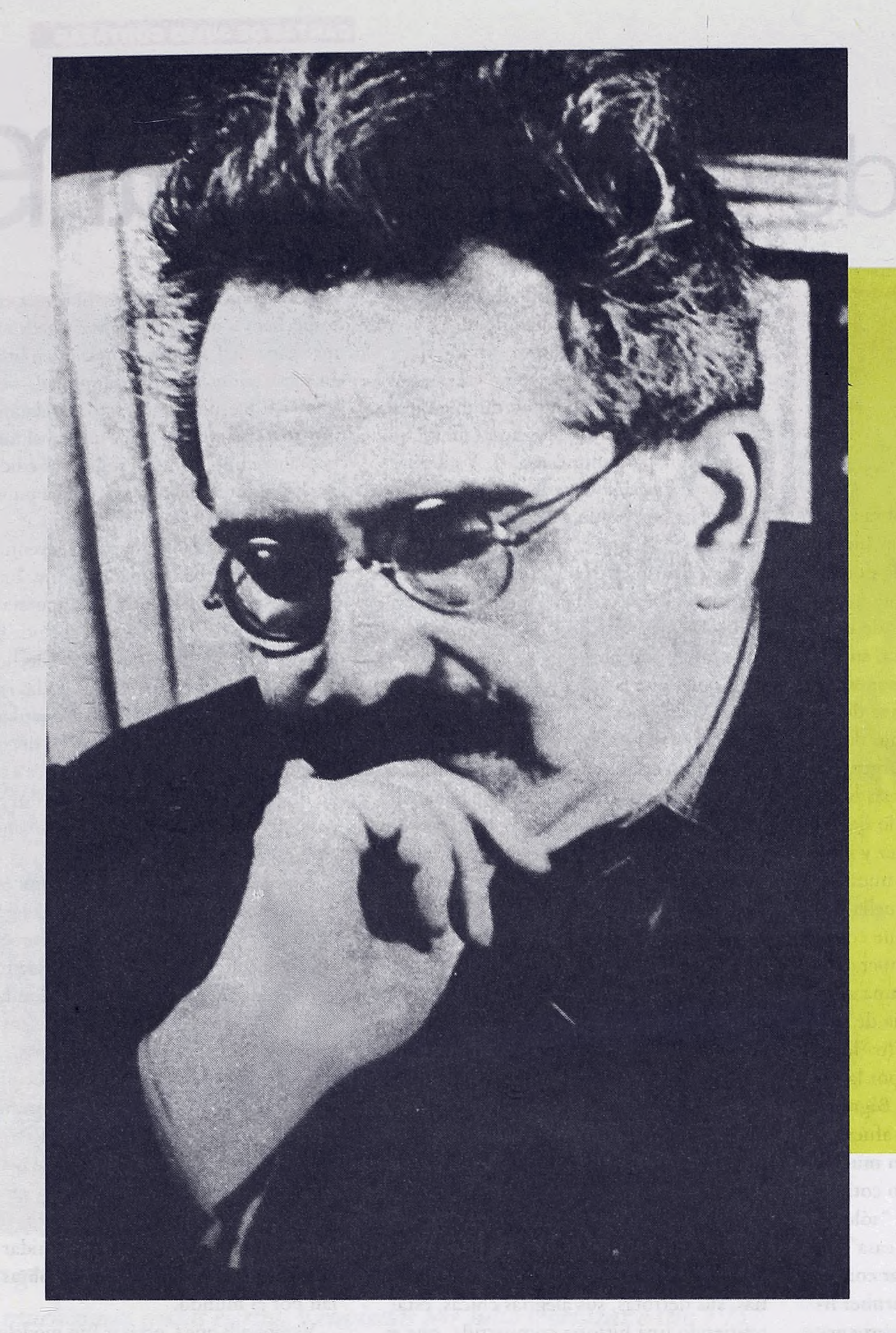
LA ESCUELA ARGENTINA Una larga tradición de excelentes traductores vuelve ejemplar a la Argentina en este campo; nombres como el de José Bianco, Enrique Pezzoni, H.A. Murena, Norberto Silvetti Paz, los hermanos Patricio y Estela Canto, por nombrar sólo a algunos y pertenecientes todos a una época editorial promisoria.

Traduciendo del inglés los dos primeros, fueron los autores de algunas de sus más excepcionales versiones de Henry James (*Otra vuelta de tuerca*) y Djuna Barnes. Al perder los derechos de *El bosque de la noche* la venezolana editorial Monte Avila, España retradujo el libro. En el segundo capítulo, cuyo título Pezzoni traducía como "La usurpadora", la traducción española imponía "The squater" (tal vez porque era una época en que el auge en la ocupación de casas coincidía con un debilitamiento del sentido de la lengua). Entretanto, Murena fue el introductor del pensamiento alemán a través de las excelentes versiones de Adorno, Horkheimer y el mismo Benjamin.

Lo político siempre atañe directamente a la traducción. Nadiezhda Mandelstam escribe en su extraordinaria obra *Contra toda esperanza* –acerca del trabajo intelectual bajo el stalinismo– un párrafo que tal vez podría venir a cuento para advertir la diferencia entre traducción servil y traducción fiel. "El biólogo Kuzin, el agrónomo Fedia Marantz, el hijo del fusilado general Rudakov y Liova, el hijo del poeta fusilado, no se conocían entre sí. Lo único común a todos ellos era su amor por la poesía. Es de suponer que ese sentimiento exige aquel grado de intelectualidad que en nuestro país condenó a la muerte o, en el mejor de los casos, al destierro, a tanta gente. Se permitía vivir tan sólo a los traductores... No me refiero al milagro de la fusión de los poetas, como en el caso Zhukovsky o de A.K. Tolstoi, cuando la traducción insufla un nuevo hálito en la poesía propia o cuando la poesía traducida se convertía en un factor valioso de la literatura rusa... Estos éxitos los obtienen tan sólo los poetas auténticos e, incluso ellos, en raras ocasiones."

Nuestro país conoció, hasta mediados de los años 70 aproximadamente, una época de auge editorial. Muy diferente es el panorama hoy. "En la Argentina, a diferencia de España, el traductor no tiene *copyright* o un porcentaje en el precio de tapa que protegería nuestras condiciones de producción. La tarifa se evalúa según la cantidad de caracteres o por millares de palabras. Esta modalidad conspira contra la calidad de las traducciones", explica Rosenberg, que traduce dentro y fuera de Argentina. "Esto viene a sumarse a la desaparición del mercado editorial argentino". Este remate es resultado de viejas políticas de desprotección que aún no se han revertido. El 80 por ciento de lo que llega traducido proviene del idioma inglés y una misma editorial puede tener traducciones de muy diferente nivel. En las del francés, italiano, el poco portugués y alemán, se pueden encontrar ejemplos asombrosos de ineficiencia. Serían graciosos si no fueran ofensivos. Y hace pensar en que, tal vez, a la hora de traducir, los españoles tengan menos problemas con los sajones que con sus parientes latinos.

¿Esto vendría a refrendar el comentario de Panesi acerca de la repugnancia de los argentinos cultos por las traducciones hechas en España? El argentino verdaderamente culto lee en lengua extranjera (y en este sentido hay que recordar las declaraciones de César Aira, singular escritor y traductor sutil) para hablar mejor la propia. Quien lee traducciones aprecia como su propio nombre la lengua en la que piensa.



"La traducción se alumbra en la eterna supervivencia de las obras y en el infinito renacer de las lenguas, como prueba repetida sin cesar del sagrado desarrollo de los idiomas, es decir de la distancia que media entre su misterio y su revelación"

WALTER BENJAMIN

Proveer herramientas para un más agudo discernimiento de la propia realidad es el objetivo más alto de la literatura y, por supuesto, de la traducción. Quien lee, escucha. Y puede descifrar, traducir la realidad.

Por ende es indispensable que la lectura reivindique el placer. Y que esto suceda lo más temprano posible hace a la formación del lector. Bianco, que estuvo tantos años al frente de la revista *Sur*, decía que "la traducción puede intentarse en dos direcciones opuestas: o se trae el autor al lenguaje del lector, o se lleva el lector al lenguaje del autor. Ortega era partidario de la segunda. Yo no. Creo que la traducción debe ser lo más tersa posible, para que el lector no esté recordando todo el tiempo que lee un libro traducido, y a la vez seguir el delicado ajuste verbal del estilo en su lengua de origen". En ese sentido, Editorial Estrada, para su serie Libros con Libros, acompaña los manuales de los niveles I y II de Lengua y Literatura del Polimodal, con preciosas versiones de *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* de Stevenson y dos cuentos de Conrad, *La posada de las brujas* y *El copartícipe secreto*. Su traductor, César Aira, logra darle a la versión toda la fluidez y la tersura (en el sentido en que Bianco usa esas palabras) del original; asimismo resuelve con notas al pie ciertas claves muy sutiles de la lengua original que generalmente quedan ocultas. Esta actitud –sin duda cordial hacia el lector joven– lo vuelve su aliado y amigo del libro por partida doble.

Silvina Ocampo fue una traductora prolífica: durante años trabajó en su versión de la poesía de Emily Dickinson. En sus *Encuentros* con Noemí Ulla cuenta que, muy chica, escribía en francés, pero fundamentalmente en inglés. "Tengo poemas sobre todo que he escrito en un idioma y después los he traducido a otro, y hasta no solamente a otro sino a otros... Porque la creación es una cosa circular, uno va repitiéndose, igual que uno repite un argumento, sin querer."

La traducción aparece como un lugar de experimentación y pasaje. Rosenberg dice que "el modo en que más aprendí, fue traduciendo. Estoy hablando del traductor como poeta: aprendí recursos porque el gran beneficio de la traducción de poesía –y es uno de los temas que más me interesan– es que tanto el lector de poesía como el poeta (aunque no fuera traductor), al leer traducciones de otros poetas, amplía su propio repertorio lingüístico para escribir. Gracias a la traducción entran recursos a las lenguas, cosas que no se sospechaban, que no están dentro de la gramática tradicional".

Más acá de las fronteras, la Argentina del siglo XX todavía era una promesa y transformaba el desarraigo en una cuestión literaria. Panesi escribe: "Es fácil para un argentino traducir a Joyce porque, en definitiva, el *Finnegans Wake* es nada más y nada menos que un sainete irlandés".

DONDE LAS LENGUAS SE ESCUCHAN O SE ABRAZAN "De todos modos, me parece que es mejor escribir así, como me hablaba la madre, como se gritaba y se murmuraba la paisanada, una lengua *inclinada* hacia otra lengua –y algunas perdían la batalla, o todas perdían la pureza, la virtud de nacimiento", escribe Roberto Raschella en *Diálogos en los patios rojos*, novela donde la lengua es personaje absoluto porque es la identidad lo que está en juego. Traductor del italiano, este escritor hace de la nostalgia que nutre todo impulso de traducción un riquísimo elemento dramático. País de inmigración, la Argentina "comprende" varias lenguas: básicamente el italiano y el yiddish vienen a amalgamarse con el español, pero también el guaraní y el quechua, lenguas nativas que han resistido la destrucción y se desarrollan con vitalidad, y que tal vez presten una singular tonalidad a nuestro idioma. Además, el Mercosur invita al portugués, con el que todavía hay que afianzar lazos. Incorporación, asimilación, diálogo. Como la amistad, la traducción "tiene como ideal la mezcla y la apertura" (Panesi).

Traduciendo poesía

El poeta Arturo Carrera creció escuchando el dialecto siciliano de sus abuelos y muy temprano aprendió el francés con una maestra nacida en el Patois. Desde entonces ha traducido a Michaux, Agamben, Bonnefoy (de quien pronto reunirá la traducción de su poesía completa), Maurice Roche, Stendhal, Pasolini y Haroldo de Campos.

¿Por qué devoción, al traducir?

–El poeta traduce con devoción. Hablo de una obsesión casi religiosa que el poeta mantiene viva toda la vida y sobre la que trabaja incluso hasta la repetición. Como reponiendo el aceite de una lámpara encendida, el poeta alimenta esa obsesión que también lleva, claro, al plano de la traducción cuando es un poeta traductor de poesía.

Y devoción en el sentido en que el poeta no puede apartarse de las vicisitudes de la vida de ese otro al cual traduce. Se deja convencer por ese otro o, como dijo Barthes, "se deja levantar" por el deseo que produce el otro en el poeta lector... Todo un trabajo devocional acerca de ese poeta, por el cual el poeta traductor tiene la entrevisión de aspectos de la vida del otro que van a ser tan útiles para su propia vida y que también entrarán en la relación de obsesión con el otro poeta.

Hay otro punto: el que traduce puede descubrir y dar a conocer –y esto nos lo advierte Yves Bonnefoy– aspectos de la lengua del texto original que son desconocidos para ésta, o que estaban ocultos, acaso por inhibiciones, censuras. Y el traductor produce estas revelaciones que no sólo son para la lengua del texto original sino también para su propia lengua. Y da un mensaje, sí, muy contundente, y hasta establece una relación nueva con la sociedad en que él traduce, exhumando materiales que permanecían intocados todavía.

¿Sin traición?

–La actitud del traductor a veces es mantener vigente la poesía en un lugar que se aparta un poco de la literatura y se acerca a la religión. De modo tal que estoy muy de acuerdo con el poeta Jerome Rothenberg, autor de *Technicians of the Sacred*, cuando reivindica este aspecto casi místico de la poesía de todos los tiempos. No creo en el traductor como traidor. Mao Dung, poeta chino, cuenta que las primeras traducciones se hacían a partir de narraciones orales.

Alguien narraba y otro traducía respetando tres conceptos: el contenido, la expresividad y la belleza. Y sobre todo se cuidaba el estilo y no se consideraba que este tipo de pasaje fuera una traición.

Cuántos bellos poemas –dice Bonnefoy– se han escrito debido a la osadía, y hasta la aventura de poetas como Hölderlin, que se atrevió a traducir a Sófocles de manera única. Si es un poeta, el traductor es un inventor.

En todo caso, como dice Deleuze, todo literato es un traidor *avant la lettre*... La traición es pensada como nomadismo, no pertenencia o desterritorialización constante. En ese único sentido, creo en el traductor como traidor: traidor que potencia y crea infinita posibilidad en lo que traiciona.

NOTICIAS DEL MUNDO



Mujer de palabra



LA LEY TU LEY
Juana Bignozzi
Adriana Hidalgo
Buenos Aires, 2000
278 págs. $ 18

POR GUILLERMO SACCOMANNO La obra de Juana Bignozzi (1937), serena, profunda, es una excepción en el mapa de la poesía contemporánea nacional. No tiene negociaciones con ninguno de los tics de las capillas de moda. Su voz, tan franca, suena extraña en un cruce de impostaciones como el actual. Apartada, ya que vive desde 1974 en Barcelona, Bignozzi eligió desterrarse, pero no de la lengua, "el argentino que habla esta mujer". En su poesía hay un rescate voluntarioso y empecinado del sesentismo: "juntos en cierta lucidez y varios desprecios,/ miles de papeles los nuestros/ y siempre el pesado bagaje de aquella fiesta". Bignozzi ejerce una poesía que conjuga lo personal con lo colectivo, recuperación que más bien se debe leer como una afirmación de la identidad, la esencia de su palabra. En un marco femenino (o "feminista", si se prefiere) dominado por la modiglianesca y kamikaze Pizarnik, Bignozzi plantea sabiamente, como desde afuera, que los gestos literarios no tienen mucho que ver con el oficio de existir, lo cotidiano, los intersticios de la soledad: "sólo soy una mujer que crea signos en su casa".

A Bignozzi se la puede conectar con poetas que, cuando ella publicó su primer libro a los treinta años, *Mujer de cierto orden*, ya habían empezado una carrera: Romano, Spunzberg y Plaza, entre otros. Si se revisa aquel primer libro de Bignozzi se advierte que, como iniciación, tiene una madurez impresionante: "Ahora he descubierto el sol, los perros, las mentiras./ La vida es más lógica, no he dicho mejor, sino más lógica". En ese libro hay un dominio de la palabra que raramente se encuentra en una ópera prima. Ahí están las claves que, después, irán afirmándola: esas conexiones con algunos de sus contemporáneos, pero también, una marca basal, íntima, con la poesía de Pavese.

A propósito, Pavese anotó en su diario que "sólo se logra una obra de arte cuando ella tiene para el artista algo de misterioso". El *caso Bignozzi*, con su extranjería, tiene ese misterio. Bignozzi no escribe sus poemas sólo para responder; también lo hace para averiguar/se. Bignozzi no escribe "una poesía para impresionar". Y admite: "si digo *esa poesía ya no me interesa!* es porque he empezado a sentir gusto por la vida en serio", que es, también, por "la literatura en serio". Así se explica que Juana Bignozzi cite a Montale: "pero hay quien ha hecho más, mucho más, aunque no haya publicado libros".

Al igual que la voz mayor de Gelman, y la voz postergada de Trejo, la poesía de Bignozzi sorprende y resulta una ráfaga de aire limpio en un panorama contaminado por las piruetas ornamentales de la banalidad posmoderna. Porque Bignozzi no sólo se cuenta sino que cuenta. Su poesía tiene una fuerte impronta narrativa. Por eso, en uno de los prólogos del libro, Jorge Lafforgue dice que Bignozzi "va escribiendo la novela de los sesenta". Cada uno de los poemas que componen esta "obra reunida" en *La ley tu ley* pueden ser interpretados como instantáneas elaboradas con un tono a la vez sentencioso e irónico, como apunta Daniel Helder en el segundo prólogo del libro. Lo narrativo en Bignozzi no es gratuito: se corresponde con una ética. Del otro lado del poema, hay otro. Y Bignozzi escribe para ese otro, que espera que le cuenten una historia. En esta dirección, la poesía de Bignozzi, al traducir sus angustias, sus derrotas, sus alegrías chicas, está refiriendo una historia compartida, que es del destinatario, el lector, y a la vez, historia social: "no mido lo que falta ni lo que se fue/ duro /defiendo el pedazo justo para estar de pie".

Con respecto de los sesenta hay una articulación que conviene desmontar. En principio, una cierta clasificación tejida por la crítica de poesía acerca de su historia, que vuelve tic el pasado de muchacha formada en un Partido Comunista combativo, las bibliotecas proletarias, la pertenencia a ciertos códigos melancólicos que terminan bloqueando su palabra, encasillándola. La poesía de Bignozzi viene de ahí, pero no se congela en esa nostalgia: la resignifica. Despojada, actual y lúcida, si Bignozzi tiene fuerza no se debe sólo a un pasado (la izquierda, la lucha, lo "fabriquero"), sino a la lectura que de él hace. En este nivel, la poesía de Bignozzi indaga en la nostalgia de ese pasado, pero no para quedarse fijada en el recuerdo. "Lo que parece una confesión", dice, "nunca es una confesión sobre mi vida". Como vuelta de tuerca, dispara: "tierra y memoria tiro sobre vos".

Es interesante advertir que este libro de Bignozzi que cubre también su producción más reciente, fechada ya en el 2000, en su último tramo se vuelve más íntimo y a la vez más denso: "veo amanecer como una mujer no como una joven temerosa/ de la ley tu ley/ el acero de esta luz para una mujer sola/ que no debe temer sino decir". Sus poemas parecen concentrarse en su propia esencia, ajustándose: "agradezco que el tiempo empiece a acompañarme".

Por supuesto, tenían que pasar unos cuantos años para que esta poesía se abriera un espacio. Tenía que pasar la euforia de quienes dictaban que la historia se había terminado y todo acto era puro artificio del lenguaje. Tenía que pasar todo eso –y mucho más banalidad– para que Bignozzi, haciéndose la ausente, irrumpiera con esta firmeza. En realidad, todo el tiempo estuvo aquí, escribiendo lo que (nos) escribe.♣

Dame

POR CLAUDIA GILMAN Al escribir una carta sospechamos que esas palabras pueden formar parte de La Obra. Cortázar, en broma y en serio, anuncia a un corresponsal —en 1946— "presumo que guarda cuidadosamente todas mis cartas, ya que en el futuro habrán de publicarse en suntuosas ediciones". Presumió bien; la carta se ha publicado y la edición es ciertamente suntuosa.

La pregunta acuciante para el eventual archivista es si debe guardar esa carta. En la posible vacilación se juega una apuesta sobre el remitente cuya pertinencia el cuidadoso acopio revelará sólo a futuro. De hecho, la madre de Cortázar quemó casi todas las cartas de su hijo. La madre decide guardar en el corazón y Cortázar lo acepta: "Lo que teníamos que decirnos en nuestras cartas a lo largo de tantos años fue dicho, y los dos recibimos nuestros mensajes que eran solamente para nosotros".

No es el caso de otros corresponsales como Cortázar, un prolífico cultor del género epistolar que temía que el correo aéreo provocara su ruina económica. Hay que recordar que el grueso de su obra, publicada por Sudamericana en la Argentina, fue enviada en costosas encomiendas desde París.

La distancia entre autor y editor proporciona motivo a la redacción de innumerables cartas dirigidas a su editor, Paco Porrúa. Una vez que la fama alcanza de lleno a Cortázar, sus cartas se acortan y en ellas se inscriben con detalle los trabajos del escritor profesional, que intenta cuidar sus ediciones y el modo en que sus obras circulan por el mundo.

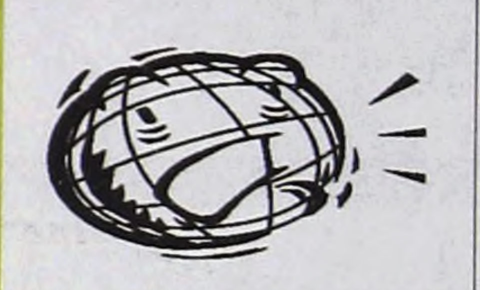
Vemos allí que Cortázar (un modelo de escritor que cualquier editor soñaría tener en su lista) no dejaba de avenirse a las exigencias de los tipógrafos, aceptando aun en el clímax de su celebridad, achicar o ganar una línea para evitar las temibles viudas y huérfanas. Recién en julio de 1968 se queja Cortázar a Porrúa: "Una vez más me he encontrado con el problema de ajustar el cuerpo al traje en vez del traje al cuerpo: me refiero a la cuestión de ganar una línea. He cumplido en todos los casos, porque no quería acumular las dificultades, pero creo que es la última vez que lo hago con un libro mío".

No cumple, sin embargo, su amenaza. Poco después, al recibir las pruebas de *62/ Modelo para armar*, suprime las palabras necesarias para ganar espacio, un poco irritado ante "esa obligación del escritor a ajustarse a moldes exteriores a la obra misma".

Las cartas testimonian buscas estéticas que pueden leerse en los textos "literarios" de Cortázar. La convicción de que la literatura argentina estaba enferma de seriedad y necesitaba una cura a base de ironía e irrisión lleva a denunciar a gritos "la seriedad de los pelotudos ontológicos", encarnada, por ejemplo, por Ernesto Sabato. Este último compartirá tal vez los rencores nacidos de esta correspondencia con los habitantes del pueblo de Bolívar, cuyos microbios, según Cortázar, "dentro de los tubos de ensayo, deben tener mayor número de inquietudes" que sus moradores. Es verdad que no es mucho más benevolente con Chivilcoy, su siguiente destino como profesor.

La correspondencia también informa sobre su admiración por Borges, sus pésimas relaciones con Roger Caillois, de quien sin duda esperaba mayor reconocimiento, y del infinito deseo de vivir en Europa, particularmente en París.

La adopción de la causa revolucionaria cubana es otro de los temas importantes de la correspondencia: también los avatares no siempre dichosos de ese compromiso y los



NOTICIAS DEL MUNDO

◈ Premios para todos los gustos. Merck Sharp & Dohme convoca al premio "Periodismo y salud 2000", dotado de un primer premio de $ 5000 y un segundo premio de $ 2500 para periodistas (no necesariamente especialistas en el área de salud) que puedan acreditar la realización de al menos una nota entre el 30-6-99 y el 30-6-00 "en algún medio de comunicación masiva de la Argentina". La presentación vence el 15 de setiembre de 2000 a las 18.00 hs. Mayores informes en **www.periodismoysalud.com**.

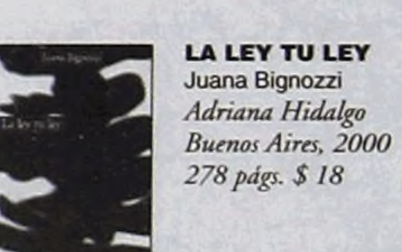
◈ Editorial Planeta convoca a su tradicional Premio Planeta de Novela, en su edición 2000. Las bases pueden solicitarse por correo a Premio Planeta 2000 (Independencia 1668, 1100, Buenos Aires). La recepción de las obras cierra el 15 de setiembre de 2000 y el ganador se hará acreedor de $ 50.000 a cuenta de derechos de autor.

◈ Por su parte, editorial Emecé convoca a su XLII Concurso Literario para novela o cuentos en idioma castellano. La recepción de obras cierra el 31 de agosto. Mayores informes en **editorial@emece.com.ar**.

◈ El jueves pasado fue anunciado públicamente el 33° Congreso Mundial de Revistas Federación Internacional de Prensa Periódica (FIPP) 2001, que se realizará en Buenos Aires y Río de Janeiro entre el 23 y el 27 de abril de 2001. Durante esas fechas, más de 500 editores de revistas de todo el mundo discutirán "Cómo ser exitoso en el negocio editorial". Teniendo en cuenta las fechas y las sedes del congreso se puede prever que las reuniones en Río de Janeiro convocarán a más asistentes que las de Buenos Aires.

◈ El número 2 de la prestigiosa revista *new* left *review* se dedica a meditar sobre la socialización del bienestar y de la economía e incluye contribuciones de Perry Anderson, Slavoj Zizek y Robin Blackburn. En las páginas centrales hay una polémica entre Judith Butler ("El marxismo y lo meramente cultural") y Nancy Fraser ("Heterosexismo, falta de reconocimiento y capitalismo"). Más allá del punto de vista que se adopte como válido, conviene incorporar a la "agenda" de injurias este nuevo insulto: "¡Heterosexista!".

Mujer de palabra



LA LEY TU LEY
Juana Bignozzi
Adriana Hidalgo
Buenos Aires, 2000
278 págs. $ 18

POR GUILLERMO SACCOMANNO La obra de Juana Bignozzi (1937), serena, profunda, es una excepción en el mapa de la poesía contemporánea nacional. No tiene negociaciones con ninguno de los tics de las capillas de moda. Su voz, tan franca, suena extraña en un cruce de impostaciones como el actual. Apartada, ya que vive desde 1974 en Barcelona, Bignozzi eligió desterrarse, pero no de la lengua, "el argentino que habla esta mujer". En su poesía hay un rescate voluntarioso y empecinado del sesentismo: "juntos en cierta lucidez y varios desprecios,/ miles de papeles los nuestros/ y siempre el pesado bagaje de aquella fiesta". Bignozzi ejerce una poesía que conjuga lo personal con lo colectivo, recuperación que más bien se debe leer como una afirmación de la identidad, la esencia de su palabra. En un marco femenino (o "feminista", si se prefiere) dominado por la modiglianesca y kamikaze Pizarnik, Bignozzi plantea sabiamente, como desde afuera, que los gestos literarios no tienen mucho que ver con el oficio de existir, lo cotidiano, los intersticios de la soledad: "sólo soy una mujer que crea signos en su casa".

A Bignozzi se la puede conectar con poetas que, cuando ella publicó su primer libro a los treinta años, *Mujer de cierto orden*, ya habían empezado una carrera: Romano, Spunzberg y Plaza, entre otros. Si se revisa aquel primer libro de Bignozzi se advierte que, como iniciación, tiene una madurez impresionante: "Ahora he descubierto el sol, los perros, las mentiras./ La vida es más lógica, no he dicho mejor, sino más lógica". En ese libro hay un dominio de la palabra que raramente se encuentra en una ópera prima. Ahí están las claves que, después, irán afirmándola: esas conexiones con algunos de sus contemporáneos, pero también, una marca basal, íntima, con la poesía de Pavese.

A propósito, Pavese anotó en su diario que "sólo se logra una obra de arte cuando ella tiene para el artista algo de misterioso". El *caso Bignozzi*, con su extranjería, tiene ese misterio. Bignozzi no escribe sus poemas sólo para responder; también lo hace para averiguar/se. Bignozzi no escribe "una poesía para impresionar". Y admite: "si digo *esa poesía ya no me interesa*/ es porque he empezado a sentir gusto por la vida en serio", que es también, por "la literatura en serio". Así se explica que Juana Bignozzi cite a Montale: "pero hay quien ha hecho más, mucho más, aunque no haya publicado libros".

Al igual que la voz mayor de Gelman, y la voz postergada de Trejo, la poesía de Bignozzi sorprende y resulta una ráfaga de aire limpio en un panorama contaminado por las piruetas ornamentales de la banalidad posmoderna. Porque Bignozzi no sólo se cuenta sino que cuenta. Su poesía tiene una fuerte impronta narrativa. Por eso, en uno de los prólogos del libro, Jorge Lafforgue dice que Bignozzi "va escribiendo la novela de los sesenta". Cada uno de los poemas que componen esta "obra reunida" en *La ley tu ley* pueden ser interpretados como instantáneas elaboradas con un tono a la vez sentencioso e irónico, como apunta Daniel Helder en el segundo prólogo del libro. Lo narrativo en Bignozzi no es gratuito: se corresponde con una ética. Del otro lado del poema, hay otro. Y Bignozzi escribe para ese otro, que espera que le cuenten una historia. En esta dirección, la poesía de Bignozzi, al traducir sus angustias, sus derrotas, sus alegrías chicas, está refiriendo una historia compartida, que es del destinatario, el lector, y a la vez, historia social: "no mido lo que falta ni lo que se fue/ duro /defiendo el pedazo justo para estar de pie".

Con respecto de los sesenta hay una articulación que conviene desmontar. En principio, una cierta clasificación tejida por la crítica de poesía acerca de su historia, que vuelve tic el pasado de muchacha formada en un Partido Comunista combativo, las bibliotecas proletarias, la pertenencia a ciertos códigos melancólicos que terminan bloqueando su palabra, encasillándola. La poesía de Bignozzi viene de ahí, pero no se congela en esa nostalgia: la resignifica. Despojada, actual y lúcida, si Bignozzi tiene fuerza no se debe sólo a un pasado (la izquierda, la lucha, lo "fabriquero"), sino a la lectura que de él hace. En este nivel, la poesía de Bignozzi indaga en la nostalgia de ese pasado, pero no para quedarse fijada en el recuerdo. "Lo que parece una confesión", dice, "nunca es una confesión sobre mi vida". Como vuelta de tuerca, dispara: "tierra y memoria tiro sobre vos".

Es interesante advertir que este libro de Bignozzi que cubre también su producción más reciente, fechada ya en el 2000, en su último tramo se vuelve más íntimo y a la vez más denso: "veo amanecer como una mujer no como una joven temerosa/ de la ley tu ley/ el acero de esta luz para una mujer sola/ que no debe temer sino decidir". Sus poemas parecen concentrarse en su propia esencia, ajustándose: "agradezco que el tiempo empiece a acompañarme".

Por supuesto, tenían que pasar unos cuantos años para que esta poesía se abriera un espacio. Tenía que pasar la euforia de quienes dictaban que la historia se había terminado y todo acto era puro artificio del lenguaje. Tenía que pasar todo eso –y mucha más banalidad– para que Bignozzi, haciéndose la ausente, irrumpiera con esta firmeza. En realidad, todo el tiempo estuvo aquí, escribiendo lo que (nos) escribe.♣

CARTAS DE JULIO CORTÁZAR

Dame más

POR CLAUDIA GILMAN Al escribir una carta sospechamos que esas palabras pueden formar parte de La Obra. Cortázar, en broma y en serio, anuncia a un corresponsal —en 1946— "presumo que guarda cuidadosamente todas mis cartas, ya que en el futuro habrán de publicarse en suntuosas ediciones". Presumió bien; la carta se ha publicado y la edición es ciertamente suntuosa.

La pregunta acuciante para el eventual archivista es si debe guardar esa carta. En la posible vacilación se juega una apuesta sobre el remitente cuya pertinencia el cuidadoso acopio revelará sólo a futuro. De hecho, la madre de Cortázar quemó casi todas las cartas de su hijo. La madre decide guardar en el corazón y Cortázar lo acepta: "Lo que teníamos que decirnos en nuestras cartas a lo largo de tantos años fue dicho, y los dos recibimos nuestros mensajes que eran solamente para nosotros".

No es el caso de otros corresponsales como Cortázar, un prolífico cultor del género epistolar que temía que el correo aéreo provocara su ruina económica. Hay que recordar que el grueso de su obra, publicada por Sudamericana en la Argentina, fue enviada en costosas encomiendas desde París.

La distancia entre autor y editor proporciona motivo a la redacción de innumerables cartas dirigidas a su editor, Paco Porrúa. Una vez que la fama alcanza de lleno a Cortázar, sus cartas se acortan y en ellas se inscriben con detalle los trabajos del escritor profesional, que intenta cuidar sus ediciones y el modo en que sus obras circulan por el mundo.

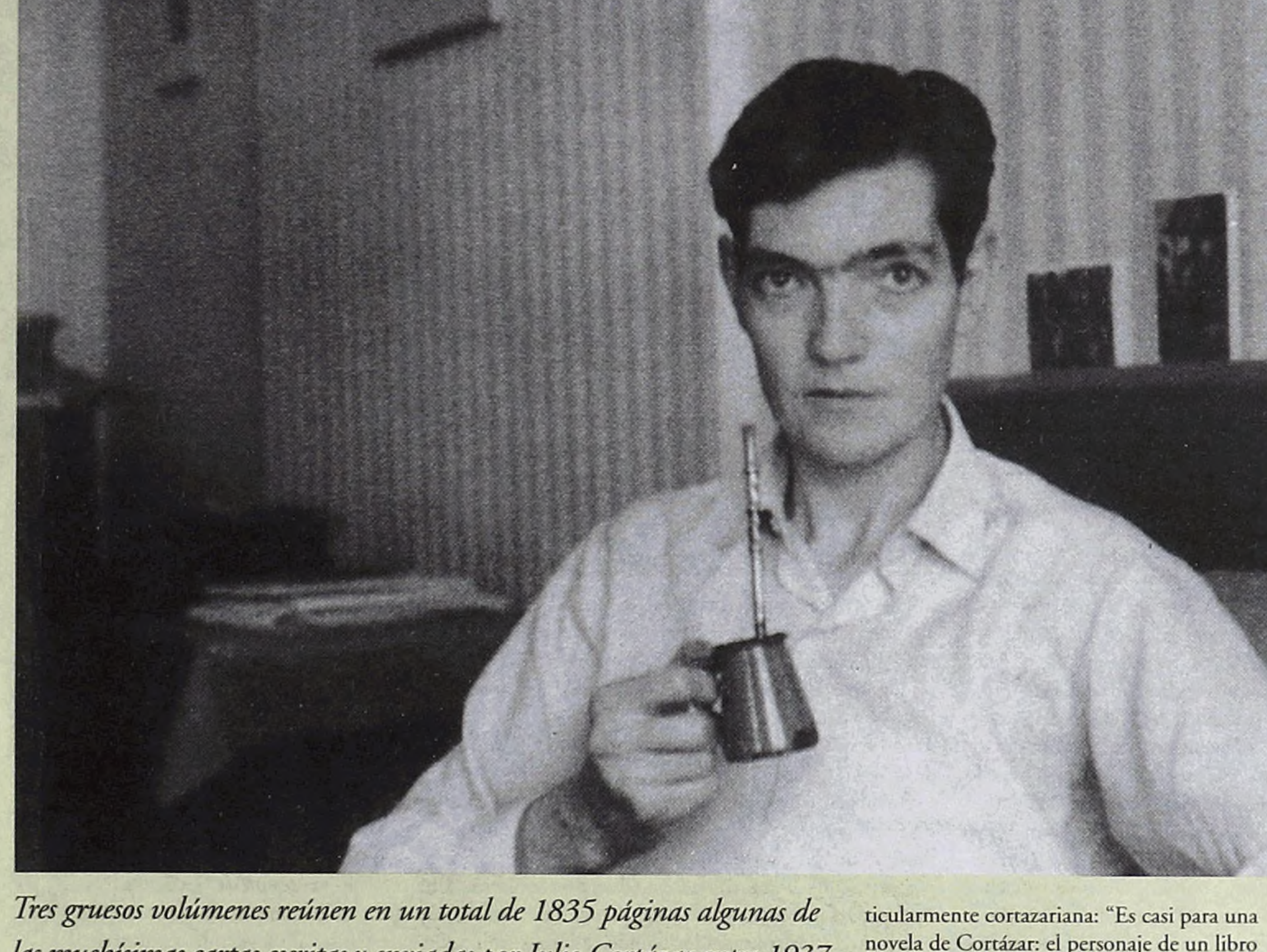
Vemos allí que Cortázar (un modelo de escritor que cualquier editor soñaría tener en su lista) no dejaba de avenirse a las exigencias de los tipógrafos, aceptando aun en el clímax de su celebridad, achicar o ganar una línea para evitar las temibles viudas y huérfanas. Recién en julio de 1968 se queja Cortázar a Porrúa: "Una vez más me he encontrado con el problema de ajustar el cuerpo al traje en vez del traje al cuerpo: me refiero a la cuestión de ganar una línea. He cumplido en todos los casos, porque no quería acumular las dificultades, pero creo que es la última vez que lo hago con un libro mío".

No cumple, sin embargo, su amenaza. Poco después, al recibir las pruebas de *62/ Modelo para armar*, suprime las palabras necesarias para ganar espacio, un poco irritado ante "esa obligación del escritor a ajustarse a moldes exteriores a la obra misma".

Las cartas testimonian buscas estéticas que pueden leerse en los textos "literarios" de Cortázar. La convicción de que la literatura argentina estaba enferma de seriedad y necesitaba una cura a base de ironía e irrisión lleva a denunciar a gritos "la seriedad de los pelotudos ontológicos", encarnada, por ejemplo, por Ernesto Sabato. Este último compartirá tal vez los rencores nacidos de esta correspondencia con los habitantes del pueblo de Bolívar, cuyos microbios, según Cortázar, "dentro de los tubos de ensayo, deben tener mayor número de inquietudes" que sus moradores. Es verdad que no es mucho más benevolente con Chivilcoy, su siguiente destino como profesor.

La correspondencia también informa sobre su admiración por Borges, sus pésimas relaciones con Roger Caillois, de quien sin duda esperaba mayor reconocimiento, y del infinito deseo de vivir en Europa, particularmente en París.

La adopción de la causa revolucionaria cubana es otro de los temas importantes de la correspondencia: también los avatares no siempre dichosos de ese compromiso y los



Tres gruesos volúmenes reúnen en un total de 1835 páginas algunas de las muchísimas cartas escritas y enviadas por Julio Cortázar entre 1937 y 1983. Si es cierto que en la forma epistolar no se sabe de quién es la carta, si de aquel que la escribió o de quien la recibe y la exhibe, las cartas de escritores interrumpen artificiosamente el juego con una asimetría jerárquica: hay muchos corresponsales pero un solo autor édito.

intentos por influir en la política cultural cubana se revelan como una preocupación central respecto de la cual son las cartas, antes que las manifestaciones públicas, las que documentan los esfuerzos del escritor por reconciliar a sus amigos en permanentes disputas. Cuba fue, sin duda, la gran debilidad de Cortázar, la situación en la que se vio obligado a actuar como fino estratega y componedor, aun a riesgo de asumir actitudes "hipócritas" o subordinarse a las directivas de sus amigos cubanos que detentaban alguna autoridad. En este sentido, las cartas a Roberto Fernández Retamar, publicadas en *Casa de las Américas* en 1984, en un número de homenaje a Cortázar, constituyen documentos valiosísimos para comprender las relaciones de los intelectuales latinoamericanos con la revolución de Fidel Castro. Es curioso que entre las muchas razones de Cortázar para adherir a la causa cubana intervenga un razonamiento típicamente intelectual; lo que más le impresiona de Cuba es el apoyo de los intelectuales a la revolución. "Me convencí de que una revolución que tiene de su parte a todos los intelectuales es una revolución justa y necesaria (...). No puede ser que centenares de escritores, poetas, pintores y músicos estén equivocados." Por lo que fuere, tal vez porque Cortázar añora la posibilidad de vivir una gran aventura, como Hemingway, Miller o Céline, sólo Cuba consigue hacer tambalear la existencia de París como jardín secreto y tierra de elección: "Desde que regresamos de Cuba me asaltan enormes bocanadas de irrealidad; aquello era demasiado vivo, demasiado caliente, demasiado intenso y Europa me parece de golpe como un cubo de cristal, y yo estoy dentro y me muevo penosamente. Me he enfermado incurablemente de Cuba".

Los curiosos de vidas, a quienes seduce la promesa de encontrar secretos personales en los papeles íntimos, se beneficiarán con una *trouvaille*, que es preciso leer entre líneas: el misterio y la identidad de la Maga, esa figura de mujer con la que Cortázar rompió los corazones de sus lectores. Si bien la biografía escrita por Mario Goloboff proporcionaba algunos datos que servían para identificar el modelo humano sobre el que se dibujó aquella mujer con fina cara de translúcida piel y calzada con zapatos rojos que deambula por *Rayuela*, las cartas ahora publicadas le confieren nombre y apellido, aunque para desgracia de los curiosos de vida no se publique gran cosa respecto a esta importante relación amorosa entre Cortázar y la alemana Edith Arón, la Maga mítica y también la traductora de los textos de Cortázar al alemán durante algún tiempo. En realidad, hasta que Cortázar y sus editores alemanes descubrieran que el alemán de la Maga era de calidad menos que mediocre. Los hechos consignados en la correspondencia se vinculan precisamente con el problema de esas traducciones. En 1964, en una carta a Porrúa, Cortázar se sincera con el púdico método de "a buen entendedor, pocas palabras", comentando: "No necesito decirte quién es Edith, vos lo habrás adivinado hace mucho ¿verdad? Entonces, ¿vos te imaginás *Rayuela* traducida por ella? (...) En *Rayuela*, te acordás, la Maga confundía a Tomás de Aquino con el otro Tomás. Eso ocurriría a cada línea...". La situación, asume Cortázar, es particularmente cortazariana: "Es casi para una novela de Cortázar: el personaje de un libro que un buen día decide traducir ese mismo libro a otro idioma".

La correspondencia publicada nos deja apreciar algunas diferencias mínimas y sutiles. No es la menor el pasaje del tuteo al voseo, que finalmente constituye un eje de la poética de Cortázar. No es casual que critique, en alguna carta, el terror de Martínez Estrada al uso del voseo, terror que el propio Cortázar conoció, como lo demuestra la persistencia del tuteo en su correspondencia hasta 1955.

Aurora Bernárdez —editora de la correspondencia de quien fuera su esposo y poseedora de los derechos de propiedad intelectual de Cortázar—, al tiempo que menciona que la exclusión de algunos pasajes e incluso algunas cartas no obedece a ningún criterio de censura, confía en que aparecerán otras nuevas a lo largo de los años. Segura destinataria de la correspondencia del escritor, se limita a publicar una sola carta a ella dirigida: la que la convierte en heredera universal de los derechos de autor. Para el curioso de vida el don epistolar de la destinataria Bernárdez resulta minúsculo y en exceso burocrático. Le diría, con certeza: *dame más*. El futuro dirá si la editora accede a satisfacer la demanda de ese tipo de curioso. De todos modos, se sabe, la correspondencia es, por definición, inabarcable.♣



ENVIDIA

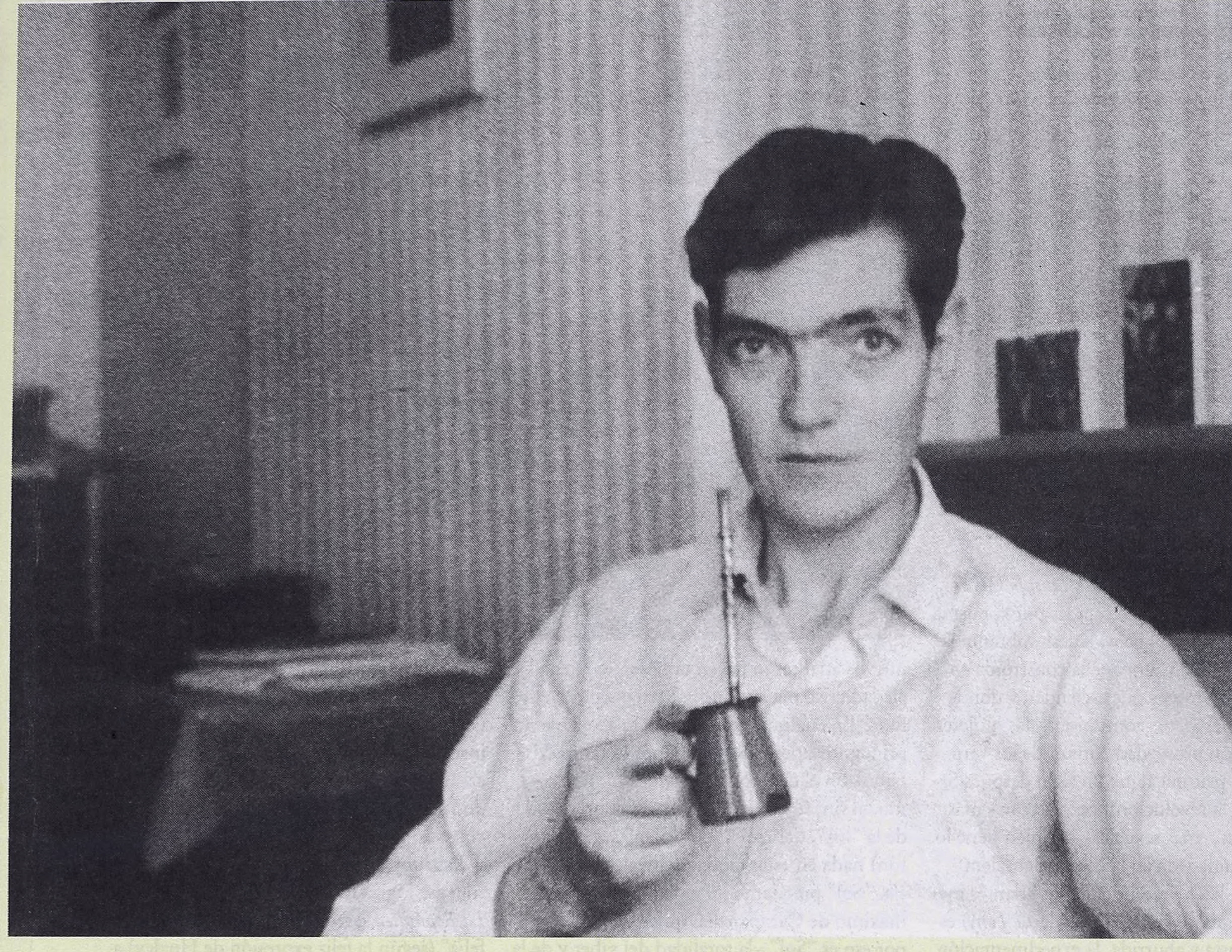
Envidiar, literariamente hablando, ¿qué es? ¿Tomar el libro que uno desea para sí, tachar el nombre del autor y colocar el propio?, ¿codiciar su fama-prestigio-fortuna?, ¿desear su mujer-hombre-hijos-mula o vehículo?, ¿ambicionar apropiarse de su vida como si fuera la de uno o solamente de su obra? Por querer, yo hubiera querido escribir *El extranjero* como Camus, o *El corazón de las tinieblas* como Conrad. Me conformaría con el cuento "Los asesinos de Hemingway", y estaría plenamente dichoso con *La conjura de los necios* de John Kennedy Toole. Desear por desear, no pretendo *Divina Comedia* ni *Ulyses*, me conformo con *Bodas en casa* de Hrabal, con un cuento de Highsmith ("Los pájaros a punto de emprender vuelo"), con el poema "Gualeguay" de Juanele y con "Nadie encendía las lámparas" de Felisberto Hernández. Pero puesto a codiciar de tal salvaje modo, en una lista infinita, ecléctica e impúdica, ¿no me correspondería, a cambio del fáustico trato, la misma suerte que a cada uno de los envidiados?

Realmente, hay pocas vidas de escritores envidiables. Tal vez, la de Bioy, pero habría que cargar con el fardo de ser Bioy, que es muy otra cuestión. Cambiar de identidad ha sido uno de los temas de mi reciente novela *Rutas argentinas*: un tipo sustrae el DNI a un muerto accidental; tienen más o menos la misma edad y una foto borrosa que puede ser cualquiera; nadie vendrá nunca a verificar la huella dactilar. Cambia los documentos y empieza a ser el otro. Ocurre, con diferentes detalles, en el principio de *El pasajero* de Antonioni. El tema del impostor es algo tan viejo como la humanidad, pero no sé si pasa, como en esta columna, por la mera envidia. Y no se puede andar envidiando impunemente sin medir los costos de lo envidiable. ¿Quién se cortaría una mano para ser Cervantes? ¿Quién se suicidaría respirando el humo del caño de escape en un descampado de Biloxi, ignorado, inédito, como Toole? Hay otras manifestaciones más crueles de estas codicias que responden al presupuesto: "Ya que no lo he escrito yo, procuraré destruirlo, menospreciarlo, subvalorarlo en relación con cualquier otro, emprender la tarea de su descrédito social, personal y básicamente literario", etc.

Esta otra forma de la envidia que ha enfrentado ancestralmente a ciertos críticos con ciertos autores tal vez sea la más difundida. Recuerdo con sutil afecto a aquel ganador de un concurso que había usurpado a Giovanni Papini, una entrañable anécdota de nuestras pampas que el tiempo ha sepultado pronto. ¿Qué se hizo de ese hombre? Habría que buscarlo, hablar con él, sacarle fotos y hacerlo tan famoso como alguna vez soñara. Creo que el tipo argumentó su necesidad de dinero en el hecho de sostener a una anciana madre enferma, como en los tangos. Lo imagino solo, anónimo frente a una biblioteca antigua y me conmueve la imagen: los libros allí, al alcance de la mano, eligiendo entre todos al inocente Papini.

CARLOS BERNATEK

e más



Tres gruesos volúmenes reúnen en un total de 1835 páginas algunas de las muchísimas cartas escritas y enviadas por Julio Cortázar entre 1937 y 1983. Si es cierto que en la forma epistolar no se sabe de quién es la carta, si de aquel que la escribió o de quien la recibe y la exhibe, las cartas de escritores interrumpen artificiosamente el juego con una asimetría jerárquica: hay muchos corresponsales pero un solo autor édito.

intentos por influir en la política cultural cubana se revelan como una preocupación central respecto de la cual son las cartas, antes que las manifestaciones públicas, las que documentan los esfuerzos del escritor por reconciliar a sus amigos en permanentes disputas. Cuba fue, sin duda, la gran debilidad de Cortázar, la situación en la que se vio obligado a actuar como fino estratega y componedor, aun a riesgo de asumir actitudes "hipócritas" o subordinarse a las directivas de sus amigos cubanos que detentaban alguna autoridad. En este sentido, las cartas a Roberto Fernández Retamar, publicadas en *Casa de las Américas* en 1984, en un número de homenaje a Cortázar, constituyen documentos valiosísimos para comprender las relaciones de los intelectuales latinoamericanos con la revolución de Fidel Castro. Es curioso que entre las muchas razones de Cortázar para adherir a la causa cubana intervenga un razonamiento típicamente intelectual; lo que más le impresiona de Cuba es el apoyo de los intelectuales a la revolución. "Me conmovió de que una revolución que tiene de su parte a todos los intelectuales es una revolución justa y necesaria (...). No puede ser que centenares de escritores, poetas, pintores y músicos estén equivocados." Por lo que fuere, tal vez porque Cortázar añora la posibilidad de vivir una gran aventura, como Hemingway, Miller o Céline, sólo Cuba consigue hacer tambalear la existencia de París como jardín secreto y tierra de elección: "Desde que regresamos de Cuba me asaltan enormes bocanadas de irrealidad; aquello era demasiado vivo, demasiado caliente, demasiado intenso y Europa me parece de golpe como un cubo de cristal, y yo estoy dentro y me muevo penosamente. Me he enfermado incurablemente de Cuba".

Los curiosos de vidas, a quienes seduce la promesa de encontrar secretos personales en los papeles íntimos, se beneficiarán con una *trouvaille*, que es preciso leer entre líneas: el misterio y la identidad de la Maga, esa figura de mujer con la que Cortázar rompió los corazones de sus lectores. Si bien la biografía escrita por Mario Goloboff proporcionaba algunos datos que servían para identificar el modelo humano sobre el que se dibujó aquella mujer con fina cara de translúcida piel y calzada con zapatos rojos que deambula por *Rayuela*, las cartas ahora publicadas le confieren nombre y apellido, aunque para desgracia de los curiosos de vida no se publique gran cosa respecto a esta importante relación amorosa entre Cortázar y la alemana Edith Arón, la Maga mítica y también la traductora de los textos de Cortázar al alemán durante algún tiempo. En realidad, hasta que Cortázar y sus editores alemanes descubrieran que el alemán de la Maga era de calidad menos que mediocre. Los hechos consignados en la correspondencia se vinculan precisamente con el problema de esas traducciones. En 1964, en una carta a Porrúa, Cortázar se sincera con el púdico método de "a buen entendedor, pocas palabras", comentando: "No necesito decirte quién es Edith, vos lo habrás adivinado hace mucho ¿verdad? Entonces, ¿vos te imaginás *Rayuela* traducida por ella? (...) En *Rayuela*, te acordás, la Maga confundía a Tomás de Aquino con el otro Tomás. Eso ocurriría a cada línea...". La situación, asume Cortázar, es particularmente cortazariana: "Es casi para una novela de Cortázar: el personaje de un libro que un buen día decide traducir ese mismo libro a otro idioma".

La correspondencia publicada nos deja apreciar algunas diferencias mínimas y sutiles. No es la menor el pasaje del tuteo al voseo, que finalmente constituye un eje de la poética de Cortázar. No es casual que critique, en alguna carta, el terror de Martínez Estrada al uso del voseo, terror que el propio Cortázar conoció, como lo demuestra la persistencia del tuteo en su correspondencia hasta 1955.

Aurora Bernárdez —editora de la correspondencia de quien fuera su esposo y poseedora de los derechos de propiedad intelectual de Cortázar—, al tiempo que menciona que la exclusión de algunos pasajes e incluso algunas cartas no obedece a ningún criterio de censura, confía en que aparecerán otras nuevas a lo largo de los años. Segura destinataria de la correspondencia del escritor, se limita a publicar una sola carta a ella dirigida: la que la convierte en heredera universal de los derechos de autor. Para el curioso de vida el don epistolar de la destinataria Bernárdez resulta minúsculo y en exceso burocrático. Le diría, con certeza: *dame más*. El futuro dirá si la editora accede a satisfacer la demanda de ese tipo de curioso. De todos modos, se sabe, la correspondencia es, por definición, inabarcable.♣





Envidiar, literariamente hablando, ¿qué es? ¿Tomar el libro que uno desea para sí, tachar el nombre del autor y colocar el propio?, ¿codiciar su fama-prestigio-fortuna?, ¿desear su mujer-hombre-hijos-mula o vehículo?, ¿ambicionar apropiarse de su vida como si fuera la de uno o solamente de su obra? Por querer, yo hubiera querido escribir *El extranjero* como Camus, o *El corazón de las tinieblas* como Conrad. Me conformaría con el cuento "Los asesinos de Hemingway", y estaría plenamente dichoso con *La conjura de los necios* de John Kennedy Toole. Desear por desear, no pretendo *Divina Comedia* ni *Ulyses*, me conformo con *Bodas en casa* de Hrabal, con un cuento de Highsmith ("Los pájaros a punto de emprender vuelo"), con el poema "Gualeguay" de Juanele y con "Nadie encendía las lámparas" de Felisberto Hernández. Pero puesto a codiciar de tal salvaje modo, en una lista infinita, ecléctica e impúdica, ¿no me correspondería, a cambio del fáustico trato, la misma suerte que a cada uno de los envidiados?

Realmente, hay pocas vidas de escritores envidiables. Tal vez, la de Bioy, pero habría que cargar con el fardo de ser Bioy, que es muy otra cuestión. Cambiar de identidad ha sido uno de los temas de mi reciente novela *Rutas argentinas*: un tipo sustrae el DNI a un muerto accidental; tienen más o menos la misma edad y una foto borrosa que puede ser cualquiera; nadie vendrá nunca a verificar la huella dactilar. Cambia los documentos y empieza a ser el otro. Ocurre, con diferentes detalles, en el principio de *El pasajero* de Antonioni. El tema del impostor es algo tan viejo como la humanidad, pero no sé si pasa, como en esta columna, por la mera envidia. Y no se puede andar envidiando impunemente sin medir los costos de lo envidiable. ¿Quién se cortaría una mano para ser Cervantes? ¿Quién se suicidaría respirando el humo del caño de escape en un descampado de Biloxi, ignorado, inédito, como Toole? Hay otras manifestaciones más crueles de estas codicias que responden al presupuesto: "Ya que no lo he escrito yo, procuraré destruirlo, menospreciarlo, subvalorarlo en relación con cualquier otro, emprender la tarea de su descrédito social, personal y básicamente literario", etc.

Esta otra forma de la envidia que ha enfrentado ancestralmente a ciertos críticos con ciertos autores tal vez sea la más difundida. Recuerdo con sutil afecto a aquel ganador de un concurso que había usurpado a Giovanni Papini, una entrañable anécdota de nuestras pampas que el tiempo ha sepultado pronto. ¿Qué se hizo de ese hombre? Habría que buscarlo, hablar con él, sacarle fotos y hacerlo tan famoso como alguna vez soñara. Creo que el tipo argumentó su necesidad de dinero en el hecho de sostener a una anciana madre enferma, como en los tangos. Lo imagino solo, anónimo frente a una biblioteca antigua y me conmueve la imagen: los libros allí, al alcance de la mano, eligiendo entre todos al inocente Papini.

CARLOS BERNATEK



Los libros más vendidos de la semana en librería Ross *de Rosario*

FICCIÓN

1. Harry Potter y la piedra filosofal
J.K Rowling
(Emecé, $ 12)

2. Harry Potter y la cámara secreta
J.K. Rowling
(Emecé, $ 15)

3. Harry Potter y el prisionero de Azkaban
J.K. Rowling
(Emecé, $ 16)

4. Don José
José Ignacio García Hamilton
(Sudamericana, $ 19)

5. Amarse con los ojos abiertos
Jorge Bucay y Silvia Salinas
(Nuevo Extremo, $ 16)

6. Manual del guerrero de la luz
Paulo Coelho
(Planeta, $ 10)

7. Tierra de exilio
Andrés Rivera
(Alfaguara, $ 13)

8. La carta esférica
Arturo Pérez Reverte
(Alfaguara, $ 22)

9. El alquimista
Paulo Coelho
(Planeta, $ 14)

10. El otro camino
José Luis Parise
(Corregidor, $ 18)

NO FICCIÓN

1. La resistencia
Ernesto Sabato
(Planeta, $ 15)

2. ¿Conoce Ud. a San Martín?
René Favaloro
(Torres Agüero, $ 19)

3. Recuerdos de un médico rural
René Favaloro
(Torres Agüero, $ 17)

4. Los judíos y el menemismo
Diego Melamed
(Sudamericana, $ 17)

5. Una extraña dictadura
Viviane Forrester
(Fondo de Cultura, $ 13)

6. A brillar, mi amor
Jorge Boimvaser
(Sudamericana, $ 19.90)

7. El escape de Hitler
Patrick Burnside
(Planeta, $ 22)

8. No seré feliz pero tengo marido
Viviana Gómez Thorpe
(Latinoamericana, $ 14)

9. Historia de la mafia en la Argentina
Osvaldo Aguirre
(Alfaguara, $ 20)

10. De la autoestima al egoísmo
Jorge Bucay
(Nuevo Extremo, $ 17)

¿Por qué se venden estos libros?
"En esta semana se notó un incremento en la venta de libros para niños por el Día del Niño. Por otro lado, el escándalo y la polémica que generó Don José en los medios de comunicación se tradujo en un inusual interés por parte de los lectores. Por último, la muerte del Dr. Favaloro despertó en el público una repentina curiosidad por sus libros", opina María Fernanda Mainelli, vendedora de la Librería Ross de Rosario.

El revés de la trama



LA CIUDAD DEL SOL
Tommaso Campanella
NUEVA ATLÁNTIDA
Francis Bacon
trad. Mario Montalbán
Océano/Abraxas
Barcelona, 2000
192 págs. $ 14



POR RUBÉN H. RÍOS De *La República* de Platón a *1984* de Orwell o *Heliópolis* de Jünger, a través de un trayecto que duró varios siglos y culminó precipitadamente en el XX, la utopía se volvió distópica, se *negativizó*. Irónica y trágica cabriola, significativa inversión, que en nuestra época cambió todo el sentido de la utopía como género filosófico-literario. Ya no intentamos –¿desde dónde hacerlo?– postular modelos utópicos, sino en realidad antimodelos, utopías negativas. En el fondo, como anhelaba Nietzsche, una reacción contra Platón, porque todo empieza con él.

La Ciudad del Sol (1623), del clérigo Tommaso Campanella, y *Nueva Atlántida* (1627), de Francis Bacon, están cortadas por la misma tijera. Quizá es un poco más deslumbrante la ciudad dorada de Campanella construida en círculos concéntricos que ascienden y donde –entre otros aspectos comunistas– las mujeres y los hijos son propiedad común de los varones (norma platónica que un siglo después Sade exigirá a la revolución), pero Bacon –más pudoroso en temas sexuales– también tiene lo suyo. Si bien la vida en la isla de Bensalem (que Bacon hace descender de los atlantes mediante un sinuoso relato digno de *El Tony*) es más bien casta y aburrida, la experimentación y los inventos científicos que describe preanuncian los grandes inventos y descubrimientos de la modernidad con una clarividencia asombrosa.

Con todo, no hay que engañarse. Las diferencias entre las utopías de Campanella y Bacon son varias, aunque juegan a lo mismo. Si los solares viven en una teocracia comunista (como los cristianos primitivos, según Campanella) bajo ritos y ceremoniales diversos, los nuevos atlantes lo hacen también en una sociedad cristiana aunque gobernada por científicos. En cualquier caso, todos se acogen a un principio superplatónico (y por lo tanto cristiano) sin el cual todo se viene a pique –como, al fin, se vino–. Esto es: sin el principio de la "luz", del "sol", (del "bien" según Platón) nada en estas ciudades ideales funcionaría. "Sol" precisamente se llama el teócrata máximo de Campanella, quien acumula –y por eso es "Sol" –la totalidad del saber y de la ciencia. Del mismo modo, los habitantes de Nueva Atlántida consagrados también a las ciencias sólo comercializan con la "Luz". Se entiende, es la Luz de la razón y del bien supremos. Esas "luces" que más adelante serán llamadas a "iluminar" el mundo y que respondieron al nombre de Iluminismo.

Toda esa fe incondicional en la ciencia regida por una "luz" divina, y fundamentada por un orden moral del mundo también divino –fe heliotropista que *La Ciudad del Sol* y *Nueva Atlántida* no ponen jamás en duda (salvo cuando Campanella rechaza con un insulto la idea aristotélica radicalmente anticristiana de que el universo no ha sido creado)–, es justamente lo que en nuestra época entró en crisis.

Las utopías de Campanella y Bacon muestran esa lógica férrea del utopista que, desde *La República*, pretende obtener "un mundo feliz" (según la feliz expresión de Huxley) a partir de reducir todo a un principio supremo. Que, por necesidad, no sólo no es humano, sino además es inhumano. Quizá por eso lo peor que le puede ocurrir a una utopía –un ideal, al fin de cuentas– es hacerse realidad. Como sea, nuestrasensibilidad (inevitablemente escéptica) prefiere las utopías negativas. Algo así como la contracara, la sombra maldita, el revés de la trama, de aquello que se presenta como el mejor de los mundos.♣

Encrucijada latinoamericana



CIUDADANÍA POLÍTICA Y FORMACIÓN DE LAS NACIONES
Hilda Sabato (ed.)
FCE
México, 1999
460 págs. $ 19

POR SERGIO DI NUCCI El colapso mundial del comunismo, unido a la transición latinoamericana que siguió a la salida de regímenes militares, produjo una atención única en esta parte del continente por la revisión (local) de la llamada teoría de la democracia. Los fenómenos centrífugos de la globalización (y si éstos amenazan o promueven el crecimiento) o el pluralismo y la igualdad en los países periféricos son cuestiones que ahora resultan ineludibles, más allá de presentarse de manera programática o tangencial. Hilda Sabato, coordinadora del volumen *Ciudadanía política y formación de las naciones*, recuerda que si bien en los años 60 y 70 el tema del surgimiento del Estado en Latinoamérica –inextricablemente unido a la emergencia de la figura del ciudadano– estuvo ausente en los debates académicos, desde los 80 se ha vuelto inescapable. Y aquí propone abordarlo desde una perspectiva histórica que integre y contraste los diversos escenarios nacionales.

Frente a trabajos cuyo propósito ha sido comprender procesos vastos y globales –como los emprendidos con diversos métodos por Tulio Halperin Donghi o en México por Enrique Krauze–, *Ciudadanía política* se interna en el análisis de ámbitos más delimitados, que reclaman para sí, a la vez, la ejemplaridad y la especificidad. Los trabajos reunidos se complacen en el análisis discursivo y microscópico de la vida (política) cotidiana, en las visiones fragmentarias, y contradictorias, de procesos como las elecciones en Nueva Granada y Venezuela (1835-1837), los clubes electorales durante la secesión del estado de Buenos Aires (1852-1861) o la ciudadanía política en Uruguay (1900-1933), entre otros. A la vez, se trata de trabajos que se presentan para ocupar el lugar de bibliografía básica y fundante ante nuevas y más sistemáticas investigaciones.

En la primera parte, François-Xavier Guerra, Antonio Annino y José Carlos Chiaramonte proponen los trabajos más abarcativos del libro, y, si se quiere, los más filosóficos. Luego, Marcela Ternavasio, Pilar González Bernaldo, Eduardo Posada Carbó, Francisco Gutiérrez Sanín, Carlos A. Forment, Víctor Peralta Ruiz, Carmen McEvoy, Marta Bonaudo y Marta Irurozqui analizan distintas formas de representación y de participación pública que se desarrollaron en Buenos Aires, Santa Fe, Nueva Granada, Venezuela, Perú y Bolivia. Y en la tercera y última parte, José Murilo de Carvalho, Richard Graham, Marcello Carmagnani, Alicia Hernández Chávez y Gerardo Caetano exponen la formación ciudadana brasileña, mexicana y uruguaya y sus consecuencias en el largo plazo.

Como indica Gonzalo Sánchez Gómez en el epílogo, el conjunto de los estudios presentados abunda en temas novedosos y muy instrumentales. A la vez, no hay una unidad que permita disolver interrogantes tan impresentables como si, finalmente, el pasaje de *Homme* a *Citoyen* constituye, aun en América latina, el prerrequisito de una sociedad democrática. No obstante, es Hilda Sabato quien nos alerta de que este orden de cosas es absolutamente deliberado. Luego de reproducir una frase del influyente teórico francés Pierre Rosanvallon, acude a los trabajos compilados, en tándem con la noción de sociedad civil política (o politizada) del alemán Jürgen Habermas, para problematizar la correspondencia casi mecánica entre ciudadanía y modernidad.

Sabato concluye diciendo que "el poder se construyó y sostuvo de maneras diferentes en cada lugar y en cada momento. Cómo y por qué son cuestiones que no se resuelven en este libro; pero para responder a esos interrogantes los temas aquí tratados resultan insoslayables". Estando así las cosas, queda la esperanza de que otros libros respondan esas preguntas.♣

El filósofo argentino Ernesto Laclau vive en Inglaterra desde fines de los años 60. Es director del Doctorado en Ideología y Análisis del Discurso en la Universidad de Essex. Identificado con las corrientes posmarxistas, Laclau es epicentro de los debates en la izquierda sobre radicalización democrática y hegemonía. Su último libro (en colaboración con Judith Butler y Slavoj Žižek), *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*, recientemente aparecido, redefine el espectro del pensamiento político actual.



La democracia: un equilibrio inestable

POR FABRICIO FORASTELLI, DESDE LONDRES

Su propuesta sobre hegemonía parece trascender los límites de la necesidad y la imposibilidad que definen el pensamiento posmoderno y postestructuralista sobre la política. En su último libro usted plantea la necesidad de revisar y rearticular una dimensión universal en el análisis de las luchas. ¿Cómo opera la hegemonía en este sentido?

–Pienso que la teoría de la hegemonía es un intento de mediar entre el esencialismo funcionalista que caracterizó el pensamiento de la modernidad y los intentos contemporáneos de presentar un sujeto descentrado y una proliferación de particularismos sociales y políticos. De lo que se trata es de afirmar la necesidad de un centro estratégico de todo proyecto político, pero de un centro que nace de la *intersección* entre corrientes y reivindicaciones sociales dispares, cuya unidad no está dada de antemano sino que es el resultado de una laboriosa reconstrucción/negociación política.

La globalización y el neoliberalismo definen el presente. ¿En qué espacios y cómo actuaría una estrategia socialista que permita acentuar una radicalización democrática?

–La globalización es un fenómeno ambiguo. Si por un lado tiende a la fragmentación de los actores sociales y a la disolución de los lazos sociales tradicionales, por el otro tiende también a impedir la consolidación de un centro único de poder. La dislocación de las relaciones de fuerzas que la globalización genera tiende también a crear una indecidibilidad que puede ser la base de una pluralidad de estrategias políticas. No es obvio que el neoliberalismo sea la única consecuencia posible de la globalización. Otras estrategias son, igualmente, posibles.

¿Cuáles son, entonces, las claves para comprender la fragmentación ideológica y la emergencia de minorías y particularismos (sexuales, raciales, etc.) a la que asistimos en los últimos años?

–La democracia clásica presuponía la unidad de un espacio público como condición de su ejercicio y la emergencia del pueblo *uno* como su actor ineludible. A lo que asistimos hoy en día es, por el contrario, a una expansión del imaginario igualitario, a una pluralidad de otras relaciones sociales: reivindicación de la igualdad entre las razas, entre los géneros, entre los distintos actores económicos, etc. Si la democracia clásica se basaba en la igualdad reconocida a una categoría homogénea –el ciudadano–, hoy día asistimos a la emergencia de una democracia fundada en el primado de la diferencia.

¿Existe una alternativa a la fragmentación multiculturalista y a la centralización autoritaria? ¿Cuáles son esas otras estrategias posibles respecto del neoliberalismo que usted mencionó?

–Sí, esa alternativa es lo que llamo una política hegemónica. La hegemonía presupone una articulación de diferencias, que se opone tanto a la unificación autoritaria de las diferencias, como a la expansión de estas últimas más allá de todo centro estratégico aglutinador. Lo que en mi trabajo he llamado *la lógica de la equivalencia* es este tipo de relación por el que una multitud de reivindicaciones particulares –al nivel del consumo, de las libertades públicas, del nivelamiento de las desigualdades sociales, etc.– se equivalen las unas a las otras como formas alternativas de oposición a un sistema de dominación social. Es una aglutinación que no procede a través de una unificación autoritaria sino de una interacción entre demandas particulares y concretas.

¿Qué desafíos plantean a la izquierda estas rearticulaciones del poder global?

–Los dos desafíos mayores son: el primero, lograr construir identidades colectivas en oposición al sistema imperante que no dependan de la emergencia de un sector social homogéneo, como el proletariado clásico,sino que resulten de una adición de fuerzas que incluya a todos aquellos sectores antagonizados por el sistema neoliberal imperante. El segundo es poder concebir a esta amalgama de elementos disímiles no como resultante de la unificación por parte de fuerzas políticas centralizadoras, sino como una interacción democrática de fuerzas heterogéneas, cuyas confluencias parciales constituyen siempre y tan sólo un equilibrio inestable. Esto es lo que supone la noción de "formación hegemónica".♣

EN OBRA



Me gusta pensar que la poesía me puede servir para fines personales, como escribir cartas de amor. Así, muchos de los poemas de *¿Existe el amor a los animales?* (de próxima aparición en Editorial Siesta) son cartas de amor escritas a personas reales. Uno de los personajes principales del libro es Gabriela, una chica a la que amo pero que constantemente me rechaza bajo el pretexto de mi maldad. El título del libro viene de un poema que narra la historia de un gato que ella me regaló y que yo traté fríamente: intenté deshacerme de él hasta que el animal se escapó. Gabriela nunca me pudo perdonar esto y comenzó a formar parte de la mitología de nuestra amistad. Cada vez que discutimos, ella lo saca a relucir, y yo escribí este poema un poco para contestarle a ella y para que no me juzgue tan duramente por no sentir nada por los animales en general. En "Primer beso" me imaginé desnuda en una cama junto a un amor imposible. Todo el poema está envuelto en el halo mágico del éxtasis que percibo en la gente drogada en una *rave*. El y yo estamos separados de la fiesta, en una cabañita llena de arena, pero absolutamente inmóviles, sin saber por qué estamos ahí. Nadie sabe por qué estamos en la misma cama, nunca hemos hecho el amor ni nunca lo haremos. Y el poema es algo así como un voto de amor eterno, de espera eterna de ese beso que nunca llegará. En el verano, mi socia –tenemos un negocio de venta de regalos y materiales para artistas– se fue de vacaciones a Uruguay y yo me quedé soportando el calor. Pasaba las tardes sola y aburrida, y escribí una pequeña novela epistolar donde le reprocho el haberme dejado y el ser más rica que yo. Hice del negocio un acuario –supongo que añorando el mar en el que ella se bañaba– y de ella una pintora rica con galería en Nueva York. El tono traté de copiarlo de *El Ingeniero* de Wilcock, libro que leí por esa época y que me impactó. Este librito *Miseria. Cartas a Dalia*, probablemente salga en *Ediciones Belleza y Felicidad* (editorial que co- dirijo junto a Fernanda Laguna), que en poco tiempo –gracias a la generosidad de Jonathan Rovner– comenzará a imprimir más ejemplares. Los animales nuevamente aparecieron en mi último poema ("Parque japonés", escrito el domingo pasado, con sol). Esta vez fueron los peces. Estaba en el Parque japonés mirando cómo nadaban, y cuando quise alimentarlos huyeron de mí. Fue una escena horrible, pesadillesca. Suena inverosímil, pero me sucedió. Quizás fue porque no les estaba dando el alimento adecuado –yo les daba miguitas de pan y no el alimento que venden ahí–, pero, en el momento, la desolación que sentí fue absoluta. "Nada entre el mundo y yo se corresponde", dice una frase del poema, escrito en la última hoja de un libro de Pessoa. Vengo cargando a Pessoa hace un mes en la cartera (una amiga me dijo después: cuando una está deprimida, no tiene que leer Pessoa, tiene que leer Simone Weil).

CECILIA PAVÓN

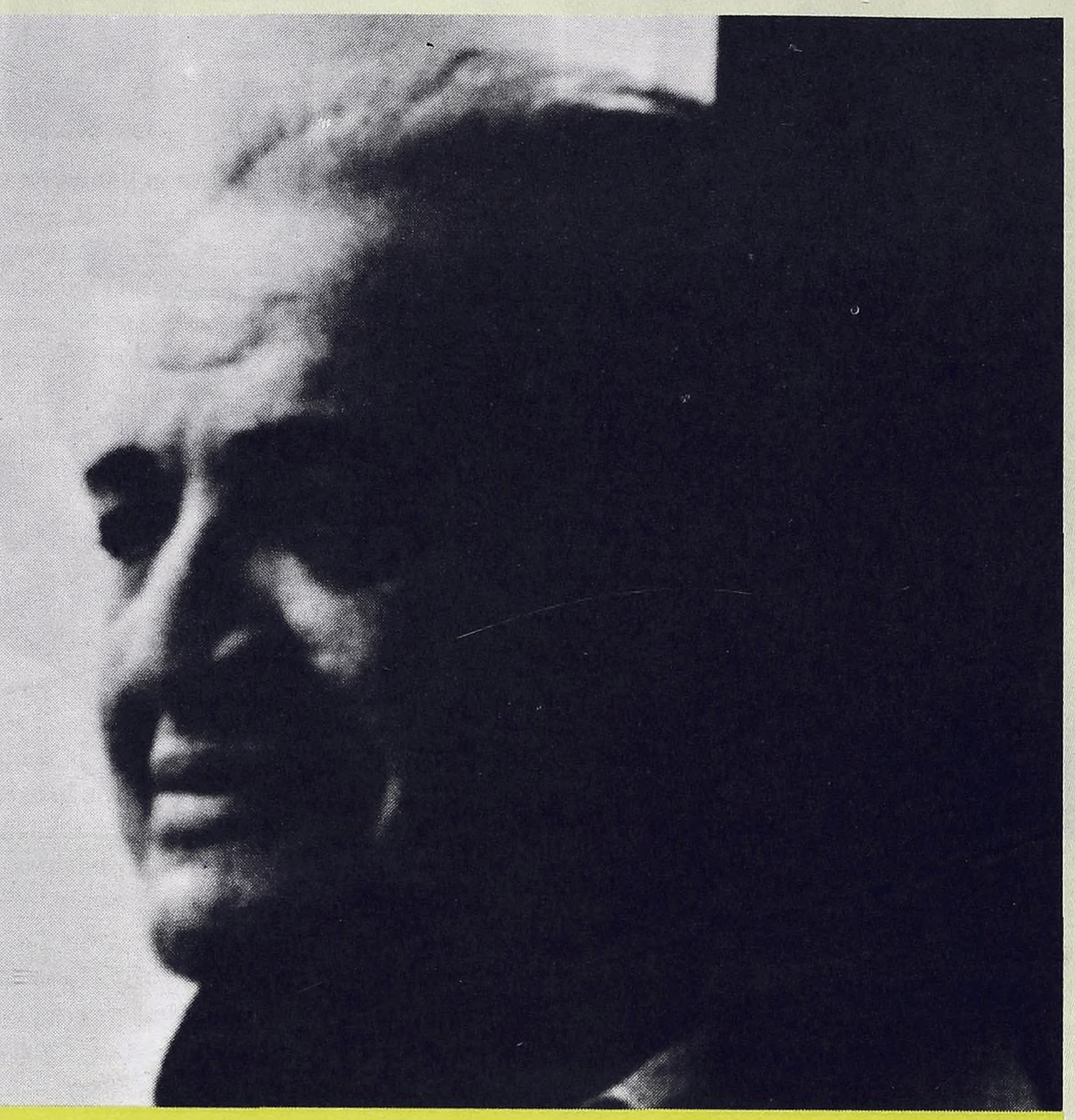


Sangre italiana

POR RODRIGO FRESÁN No recuerdo cuál era la película –pero sí recuerdo la pasión del actor, del personaje, de la teoría– donde se proclamaba que *El padrino* era una suerte de libro total. Un tratado místico acerca de todas las cosas mucho más completo y práctico que el I-Ching. Allí, en la película cuyo nombre no recuerdo, se formulaba una pregunta, se abría *El padrino* al azar, y se obtenía una respuesta siempre clara y correcta. Linda idea, la verdad.

Lo cierto es que *El padrino* fue la respuesta a una pregunta que Puzo nunca se hizo pero que le vino muy bien. Se sabe que Puzo –autor hasta entonces de dos libros con buena crítica pero con los que no había pasado nada– nunca quiso escribir *El padrino* y, lo que es más, nunca le gustó el producto terminado. Le parecía que estaba mal escrito por la velocidad a la que se obligó a la hora de cobrar un adelanto de su editorial y los estudios Paramount para pagar varias deudas a unos amigos de Las Vegas. Después, ya se sabe, llegaron la gloria, las películas, los Oscar, los guiones automáticos para *Terremoto* y *Superman* y la desesperación plácida del escritor vivo con más ejemplares vendidos de una sola novela (21 millones de libros facturados *antes* del estreno de la película de Francis Ford Coppola) que, desde entonces y para siempre, se sabe casado con la mafia, hembra con la que no hay divorcio que valga.

Aunque usted no lo crea, el término "padrino" no existía en el léxico de la "Cosa Nostra" antes de Puzo que lo creara con eso de que "los italianos pensamos que el mundo es tan duro que necesitamos de dos padres que nos cuiden y por eso todos tenemos un padre y un padrino". Desde entonces, claro, existe, y los *mafiosi* italoamericanos lo abrazaron con el entusiasmo de quienes se sienten, por una vez, comprendidos. Así, *El padrino* –que se había nutrido de primera mano de lo que Puzo sabía acerca de las grandes *famiglias*– acabó nutriendo a la mafia: el "tema de amor" compuesto por Nino Rota para la película se convirtió en la perfecta música de fondo para las bodas de las hijas de los capos y fueron varios los que adoptaron gestos y costumbres de Brando, Pacino y De Niro a la hora de despachar mercadería, fiambres, comida para peces, ya se sabe.



La última novela de Mario Puzo cierra con contundencia el ciclo iniciado con *El padrino* y funciona, además, como su testamento literario (el autor murió en julio del año pasado poco después de terminar la escritura de este libro).

Los entusiastas de la cuestión hoy –con Puzo recién enterrado pero ya en vías de beatificación literaria– insisten en afirmar que Vito Corleone es tan grande y tiene tanto peso específico como Huckleberry Finn y Jay Gatsby a la hora de elegir arquetipos de la cultura popular norteamericana. Puede ser. Aunque –pongamos las cosas claras– la escritura en algún lugar entre lo *pulp* y lo balzaciano de Puzo (especialmente en la lograda novela protomafiosa *El siciliano*) no tiene nada que hacer junto a la prosa de Twain y Fitzgerald aunque les gane por varios cuerpos a la hora de la frase original asimilada por las masas del tipo: "Le hice una oferta que no pudo rechazar" o "Ahora duerme con los peces". Así, *El padrino* se sostiene por prepotencia de mito, prolongándose a todo subproducto (se trate de *Los soprano* o el delirio ghetto-blaster de los músicos de rap de alto calibre), pero no tanto las otras dos partes de su Trilogía Mafiosa: *El último Don* (protagonizada por el Clan Clericuzio) y la recién aparecida en Ediciones B, *Omertà*.

Esta última novela –cuyo título dialéctico alude al código de silencio de la Cosa Nostra– trata sobre la Familia Aprile remitiendo a un tema ya presentado en la un tanto fallida tercera parte de *El padrino*: la búsqueda de la respetabilidad después de tanto crimen, la necesidad culposa de limpiar tanta sangre derramada para que los que sigan la historia (toda saga mafiosa es, finalmente, una épica doméstica de la lucha de la sangre propia contra la sangre de los otros) puedan gozar del respeto y el aprecio de la sociedad. Muerto Don Raymonde Aprile aparecen vástagos honestos y un testaferro/hijo adoptivo encargado de llevar los negocios sucios. Van a haber problemas, alguien va a aceptar una oferta que no pudo rechazar y alguien va a irse a dormir con los peces. Publicada posmortem, *Omertà* –más allá de ciertos detalles encantadores y decididamente puzianos como los *killers* mellizos Frankie y Stace Sturzo que alguna vez robará Tarantino– padece la sospecha de ser material inconcluso: hilos sueltos de la trama, caracterizaciones livianas, final precipitado, pocas páginas. La impresión de estar mirando un prometedor boceto en lugar de la realidad de un fresco con todo el tuco que le corresponde.

Antes de morir a mediados de 1999, Puzo era un hombre desencantado por el hecho de que "Jackie Collins me considere su mentor literario" y entristecido "por nunca haber escrito un libro como *El mundo según Garp*". Fantasea con la idea de una novela sobre los Borgia (prehistoria mafiosa), un ensayo sobre los setecientos años de la Cosa Nostra, con un *Padrino IV* contando la juventud de Sonny Corleone. Cada vez se parecía más a Vito C. (dicen que pasaba horas imitando a Brando frente al espejo) y murió igual: de un ataque cardíaco. Antes, adicto al Prozac de paso por el programa de televisión de Larry King, había dicho: "Nuestra fascinación por la mafia pasa por el hecho de que a todos nos gustaría vivir adentro de una familia que nos solucionara todos los problemas". Hasta que llegue ese día queda un libro que, dicen, responde fácilmente a todas las preguntas difíciles que se le hagan.♠

ESTE SÍ | POR ARTURO CARRERA

El fragmento de *La construcción del espejo* de Arturo Carrera, que se reproduce a continuación, aparecerá este mes en el sello Siesta. El texto es, a su vez, el primer poema de *Tratado de las sensaciones*, que publicará la valenciana editorial Pretextos el año próximo.

La construcción del espejo

I

—A unos faunitos. A unos centauros.
A la más elemental verdad del parentesco,

que es la mentira de un enigma,
la "mentira" de un mito,
de una metamorfosis envuelta muchas veces
en sombras imitables: tíos, abuelos, primos...

Pero él no sabe nada. Salvo que cada día es
más viejo. Y que debería escuchar que alguien escribe
aquella frase soñada. Y así poder dirigir
el libre albedrío de aparente dolor
con su ignorante halago.

II

... el dolor. El universo del dolor
que yo creí haber temido para asegurar y a la vez
para rechazar su continua insistencia.

Pero lo aceptaba como a un arte paupérrimo,
y en él la poesía me parecía mentira.

Aceptaba que fuera como nadar
entre preciosos niños, como lo hicimos hoy,
como delfines al amparo
de tiernos sonares infrecuentes,
las risas apuradas que se lleva en el agua con colores
un humo ácido pintado en las agallas.

"Que no fuera despertar
en lo que creíamos 'hecho',
que las palabras oídas se aferraran
y buscaran en mí, todavía,
las formas inciertas que producen
la alegría."

Pero jamás el habla y la escritura de un sueño
sino su esperanza concreta, porosa
pero tangible.

Como si al explicar cada vez acortara
—pero muy poco—, sin saberlo,
el tiempo de una eternidad.